
ENTRE LIMA Y BURDEOS, LOS “CORREDORES” DE RICARDO SUMALAVIA

EVA VALERO JUAN

*Siempre se abrían ante la daga de su inteligencia
nuevos corredores y pasadizos transparentes.*

Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*

COMO es bien sabido, el viaje de ida y vuelta y el desplazamiento vital han marcado la literatura latinoamericana contemporánea. Las últimas décadas no han quebrado esta tendencia, y la escritura desde la perspectiva migrante sigue siendo crucial para muchos autores. En la tradición literaria peruana del siglo XX, y ya en pleno siglo XXI, son muchos los escritores que han creado sus obras desde la distancia. Entre ellos, el narrador Ricardo Sumalavia, cuya trayectoria literaria parte de 1993, cuando publica su primer libro de cuentos titulado *Habitaciones*, es un caso paradigmático. Y lo es por el hecho de que en sus obras no solo se repite la escritura desde la distancia, sino que el viaje mismo y la evolución de la propia identidad inherente al desplazamiento, se convierten en temática fundamental en las obras escritas en la década que media entre 2005 y 2015: sus novelas *Que la tierra te sea leve* (2008) y *Mientras huya el cuerpo* (2012). Se trata de obras surgidas en el contexto de una narrativa peruana fuertemente marcada por la situación política y la violencia vivida en los años 80 y 90, temática que Ricardo Sumalavia introduce de un modo personal, en fusión con los otros temas principales de su narrativa, relativos a la exploración en la intimidad y la cuestión metaliteraria.

Como demuestro a continuación, estas obras están atravesadas por un eje autobiográfico marcado por el viaje a Burdeos y a Corea, y el afincamiento en Burdeos, después. El periplo entre Lima y la ciudad francesa se cierra con una tercera obra (ya anunciada por el autor en diferentes medios) que parte de los textos aparecidos a lo largo de esa década, a modo de diario, en su blog “Primeras impresiones,”¹ si bien estos no responden al género del diario sino

¹ Véase el enlace al blog en la bibliografía.

que son una fusión de fragmentos biográficos con reflexiones literarias, existenciales, etc. que incluso en algunos casos funcionan a modo de cuentos por sus características formales. Con el título de *No somos nosotros*, el inédito libro que compila y recrea una selección de estos textos, completa lo que Sumalavia ha denominado “tríptico de la levedad,” clave principal esta última de toda su obra. En dichos textos, el plano real que emergía en las novelas adquiere toda la dimensión de la vida que se desarrolla en fusión con la literatura. Las siguientes páginas están dedicadas a analizar los modos en que se plasma esa experiencia vital del desplazamiento que da unidad al tríptico, que en sí mismo es un viaje literario por los “corredores” de ida y vuelta (utilizando un término recurrente en las obras aludidas), del yo al otro, y de la realidad a la ficción, de Ricardo Sumalavia.

Adentrarse en los corredores de Sumalavia, en la década que transcurre entre 2005, cuando el escritor se traslada de Lima a Burdeos, y 2015, año en que regresa a su ciudad natal, significa introducirse por los pasadizos que, desde la experiencia vital del viaje y la emigración, se construirán en la escritura de las obras publicadas durante esos años. Corredores nuevos en relación con su obra previa (los libros de cuentos *Habitaciones* [1993], *Retratos familiares* [2003] y el libro de minificción *Enciclopedia mínima* [2004]), porque el viaje, rememorando a otro escritor viajero y padre literario de Sumalavia, Julio Ramón Ribeyro, es siempre “una exploración de lo desconocido, la *terra incognita*” (*Cuentos completos* 410).

En primer lugar, enfoquemos el hecho de que a través de estos textos podemos establecer un ejemplo paradigmático de nuevos mecanismos para la funcionalidad del viaje y la migración en la obra de un autor actual en relación con los modos en que este tema determinó y marcó la obra de generaciones anteriores como las de los 50 y 60, cuando el desplazamiento a Europa fue lo más común; generación que hizo de París la capital de la literatura peruana. En este sentido de vínculo con la tradición propia en la que se inscribe, resulta fundamental comenzar por el final de la obra de Sumalavia, o sea, por una de sus minificciones recientemente publicadas en el libro *Enciclopedia plástica* (2015), titulada “Ciertos oficios”:

He perdido la caja de herramientas de mi padre. Por suerte -qué vergüenza decir esto- él ya no está para reclamarla. Pero lo sé yo, y es por eso que me da ganas de cercenarme la cabeza. Todo recuerdo que tenía de mi padre, se relacionaba con esa dichosa caja de herramientas. Él era su oficio y viceversa. Y ahora que ya no están ni él ni su caja, me es imposible visualizar una imagen entera de ambos - o de la unidad que fueron -. Sólo evoco manos sujetando un martillo, clavos sobresaliendo de sus labios, cintas aislantes alrededor de cables y dedos que me despeinan. (29)

La combinación léxica que va del hombre a la herramienta hasta desembocar en el último gesto que se dirige al hijo (de las manos al martillo, de los

clavos a los labios, de las cintas y cables a los dedos, y por fin esas manos del padre en la cabeza del niño) revela que lo que queda de los padres literarios son sus gestos con las herramientas, y no tanto las herramientas en sí. Éstas han sido reemplazadas. Y sin duda la obra de Sumalavia ejemplifica esta idea, en tanto que en ella están presentes las huellas de las figuras previas de ese tablero de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo xx, es decir, las influencias literarias, que el escritor no borra. En su lista de padres literarios, algunos nombres principales son Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Manuel Puig, José Balza, César Vallejo, Martín Adán, José María Eguren, o Julio Ramón Ribeyro. De este último, Sumalavia ha dicho, en una entrevista del 26 de abril de 2016, que “nos ha dejado una escuela de cómo podríamos mirar la realidad” (Palacios Yábar).

Reparemos en que en esta frase se encuentra una de las claves principales de la obra de Ricardo Sumalavia, pues no nos dice que Ribeyro ha dejado un modo de mirar la realidad, sino el planteamiento de “cómo” mirar la realidad; tema básico de las mencionadas novelas de Sumalavia, de honda carga metaficticia. De hecho, en general la esencia de sus obras se cifra en la perspectiva, es decir, en la forma de desarrollar esa mirada sobre la realidad desde muy diversos ángulos, más allá de la trama.

Aquí me centraré, tan solo, en el cómo de la determinación e inserción del viaje en las novelas y en los textos compilados en ese espacio que las ha acompañado en la década correspondiente a la etapa bordelesa: su blog. Pero para abordar el primer objetivo, esto es, el vínculo con los padres literarios en relación con la funcionalidad narrativa del viaje y la migración, observemos un modelo principal como es Ribeyro. Recordemos que a los 23 años, en 1952, Ribeyro viaja a Europa por primera vez, comenzando su periplo por Madrid, que continuaría por diferentes ciudades europeas, hasta su afinamiento en París a partir de 1960 (Valero Juan 9-12). Es allí donde construye su obra: las colecciones de cuentos reunidas en *La palabra del mudo* en sus cuatro volúmenes, que recogen los cuentos escritos desde 1952 a 1994, sus tres novelas² y el resto de libros, de carácter ensayístico, o “apátrida” (utilizando el término de sus famosas *Prosas apátridas*³), término sin duda idóneo también para identificar la obra de Sumalavia, quien ha confesado en una entrevista su voluntad de “patear el tablero” en su último libro, es decir, de romper con todos los límites genéricos (Vázquez Guevara).

² *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965), *Cambio de guardia* (1976).

³ La obra se publicó en 1975, y en 1986 apareció de nuevo en versión “completa,” ambas ediciones en Tusquets.

El viaje tomó cuerpo en los cuentos de Ribeyro en tanto que determinaron una visión de Lima desde la distancia. Dicha visión fue evolucionando desde la proximidad temporal con la ciudad, que le permitía asediarla en su inmediatez, hacia la nostalgia y el tono evocativo, cuando, con el transcurso de los años, el narrador fue perdiendo el contacto con la realidad de Lima. Incluso en sus relatos que transcurren en ciudades europeas, reunidos en la colección titulada "Los cautivos," la visión urbana contiene los ecos de su ciudad, de modo que el viaje tiene una repercusión esencial en lo más profundo de la configuración literaria de su obra completa.

Pero la pregunta esencial que debemos hacernos, para llegar después a Sumalavia, es: ¿qué ocurre con esa experiencia vital que se canaliza en lo literario transmutándose en la ficción? Como en tantos otros escritores, los diarios del autor de *La palabra del mudo* son la respuesta, es decir, son el molde al que irá a parar la vida en sí misma, que inevitablemente está traspasada por la literatura. El conocido título de esos diarios sintetiza la figura de Ribeyro: *La tentación del fracaso*, que abarca de 1960 a 1978.

Partiendo de este ejemplo paradigmático, volvamos a Sumalavia para establecer la comparación y preguntarnos entonces ¿dónde radica la novedad, o la diferencia de la funcionalidad del viaje en sus novelas? La respuesta depara aspectos de especial interés para observar caminos por los que circulan algunos escritores como ahora Sumalavia. En una primera instancia, diremos que la trama argumental transcurre en Barrios Altos de Lima, su centro histórico, de modo que se reitera, en principio, la visión de la ciudad natal desde la lejanía europea, no sólo como ocurre en un escritor principal en este sentido como es Ribeyro, sino en tantos otros escritores de la literatura peruana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx y del mismo siglo xxi. Sin embargo, el procedimiento por el que se inserta lo autobiográfico en las novelas – lo que debiera, en principio, ser un diario – resulta radicalmente distinto, pues no sólo aparece dentro de la propia ficción novelística, de forma solapada, sino – y aquí radica la novedad – funcionando en paralelo. Preguntado el autor sobre los motivos por los que decidió introducir lo autobiográfico que obedece a la experiencia real – el primer viaje a Burdeos, la estancia en Corea, etc. – paralelamente a la historia ficticia, las respuestas son iluminadoras. Lejos de ser una arbitrariedad, dicha inserción resulta tener finalmente una coherencia. En primer lugar porque hay un elemento en las dos novelas que funciona como bisagra para la construcción del paralelismo que se establece entre la historia ficticia y la historia vital del autor. Ese elemento es la voz narradora, la voz del llamado Camaleón en el caso de la primera novela, *Que la tierra te sea leve*; un narrador camaleónico que, siendo omnisciente, es al tiempo protagonista y testigo, y se manifiesta

como una voz que circula en la Gran Casa, espacio central de la novela. Esa voz es la que engarza los dos planos que se superponen: lo ficticio y lo autobiográfico, funcionando este último como "el otro lado del espejo" (en respuesta de Sumalavia): el otro lado de la ficción y del yo camaleónico que se transmuta y construye ese corredor esencial entre la realidad y la ficción.

En este punto resulta fundamental señalar, para abundar en la novedad aludida, que, a diferencia de padres literarios como Julio Ramón Ribeyro o Mario Vargas Llosa, Sumalavia decide no fusionar esas dos dimensiones. De este modo lo real, que es la vida del escritor, no surge de la ficción, es decir, no hay un cruce, sino que se trata de dos líneas que permanecen en paralelo con el fin de complementarse. Ante esta idea aportada por el propio escritor, cabe entonces preguntarse ¿qué repercusiones tiene esta decisión? Y la respuesta resulta en un salto cualitativo, en tanto que la vida, en sí misma, pasa a formar parte de lo literario, pero no al modo de sus predecesores (pensemos, por ejemplo, en las obras profundamente autobiográficas de Alfredo Bryce Echenique), sino como inserción de la realidad o no-ficción en el receptáculo literario que es el espacio de la novela. La vida misma se convierte así, desde la no-ficción, en literatura.

Veamos ahora la evolución de esa inserción en cada libro de esta década, teniendo en cuenta que la obra completa de Ricardo Sumalavia está atravesada por hilos conductores que crean diversas claves de interpretación. Seguiremos en adelante sólo uno de estos hilos: el del viaje y la migración.

BURDEOS ANTES DE BURDEOS, COREA Y LIMA: *QUE LA TIERRA TE SEA LEVE*

Tras sus citados libros de cuentos, la primera novela publicada por Ricardo Sumalavia, *Que la tierra te sea leve*, resultó finalista del Premio Herralde y es la primera obra que publicó en Burdeos, en 2008. En ella las dos historias paralelas antes anunciadas corresponden a la búsqueda de dos hermanos: uno carnal (en la ficción), otro literario (en los capítulos autobiográficos que podríamos considerar la no-ficción). Ambas líneas suponen una exploración en las profundidades de la memoria que mueve las dos historias, la de los personajes ficticios, y la del narrador que comienza la parte biográfica con el relato del primer viaje a Burdeos para acudir a un congreso dedicado a Martín Adán. Así se inicia el primer capítulo autobiográfico, titulado "Memorias de Burdeos," que encontramos tras los seis primeros capítulos de la novela:

No debí estar allá. No era a mí a quien esperaban. Bueno, sí sabían que iría, pero el invitado importante a ese congreso no era yo, sino Ricardo Silva Santisteban, editor de toda la obra del gran poeta peruano Martín Adán, a quien se le dedicaba su primer congreso internacional en la ciudad de Bur-

deos. Ricardo, como gran amigo y colega de la universidad que es, además de conocedor de mi gusto por la poesía adaniana, y aún más de su novela vanguardista *La casa de cartón*, desde un primer momento me propuso ante los organizadores como ponente invitado. (29)

A partir de estos momentos, Burdeos adquiere la consistencia de la experiencia vivida que, no por ser real, dejará de ser extraordinaria y, como tal, es contada dentro de la novela. Una estructura que se ramifica en diferentes planos, temporales y espaciales, y de voces narrativas, da lugar a la historia fragmentada que es esta obra, hecha de relatos que se van hilando a través de la voz narrativa, el mencionado Camaleón. En ella se erige un personaje central, Féfer, el enano lujurioso con el que deambulamos por una Lima sórdida y prostibularia, de callejones y personajes oscuros. A través de esta historia de los otros, y de sí mismo en los capítulos autobiográficos, Sumalavia indaga en su propia identidad, que aparece siempre cambiante. En suma, la doble búsqueda paralela que mueve la trama significa una exploración en las raíces del yo, de la niñez, de los orígenes, en el hogar simbolizado en la Gran Casa.

Si nos detenemos en el argumento, César, el hermano de Féfer, regresa a Lima tras un largo período de residir en el extranjero, del mismo modo que el narrador busca a su hermano literario en los capítulos autobiográficos, por Lima, Burdeos y Corea. Estas dos vías que circulan en paralelo, establecen al tiempo una suerte de desdoblamiento: el mundo sórdido de la Lima de los prostíbulos y la delincuencia, y el mundo académico de los congresos literarios y las universidades. El lector pudiera tener la impresión de que ambas líneas nunca se tocan, ni se entrecruzan, no tienen conexión entre sí. Y sin embargo, en el transcurso de la novela se percibe paulatinamente que son dos líneas – como más arriba he anunciado – que se complementan, a través de sutiles vasos comunicantes que hacen que todo, finalmente, confluya en un mismo punto: la exploración en las profundidades del ser del autor que al hablar de sí mismo siempre habla del “otro,” como señala la voz del narrador de *Mientras huya el cuerpo* (31); y al hablar de los “otros,” está hablando de sí mismo.

Todo este sentido de búsqueda está expresado, sintetizado y contenido en el primer párrafo de la obra:

En algún lugar de la casa, todavía sin precisar exactamente dónde, ambos niños intuían que estaban cerca de lo buscado. [. . .] Ellos corrían en dirección a la corriente del viento y, me atrevería a decir, viajaban con la misma ligereza: debajo, encima, entre aquel soplo que los arrastraba eximiéndoles de cualquier temor capaz de albergarse en todas las búsquedas. (13)

Esas búsquedas se canalizan a través de la casa, como espacio laberíntico y paradigmático de lo planteado por María Bolaños en su visión de la poética de los espacios: “El lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilar todas

las búsquedas [...] las inquietudes de los individuos modernos adoptan con naturalidad este corte espacial, este modo de enraizamiento mítico formulado según una lógica topográfica" (10).

Es desde la casa que se indaga en la memoria en la historia ficticia, así como desde las ciudades a las que el escritor se desplaza en los tres capítulos que contienen la temática del viaje y que afirman la cita de Bolaños: el mencionado "Memorias de Burdeos," "Tongseng" y "Baumgartenhöhe." Se trata de tres historias autobiográficas que funcionan como cuentos cerrados, llenos de humor, dentro de la novela. En "Tongseng" la experiencia coreana depara vivencias que se instalan, absolutamente, en el ámbito de lo literario: allí Sumalavia quiere traducir al gran novelista coreano Yi Munyol, pero el interés del profesor Lee sólo son las historias de la literatura. Por último, el hermano de un docente que es vecino del escritor, desaparece en la India. Y en "Baumgartenhöhe" el protagonista es una eminencia de las letras peruanas, que comparte su estadía en un sanatorio austriaco con Thomas Bernhard, mientras este último escribe *El sobrino de Wittgenstein*. Lo metaliterario, decíamos más arriba, es un tema omnipresente en toda la trayectoria de Ricardo Sumalavia.

En suma, desde Burdeos Sumalavia construye una novela en la que Lima es el escenario predominante. En esa construcción, la funcionalidad del viaje es doble: por un lado, se encuentra en el nivel explícito de la narración, es decir, en la propia historia relatada, en los capítulos sobre el primer viaje a Burdeos y a Corea; y por otro, en el nivel más profundo de la ficcionalización de Lima realizada desde la distancia, en tanto que es una novela escrita desde Burdeos. En ese sentido quiero recordar, para concluir este apartado, esta frase que Sumalavia dejó escrita en su conferencia titulada "Tres conversaciones ciudadinas" y publicada bajo el mismo título: "Lima, mi propia ciudad de fantasmas, ciudad que no me canso de inventar" (184).

BURDEOS 2006-2010: *MIENTRAS HUYA EL CUERPO*

La segunda novela de Sumalavia termina consignando estas fechas: "Burdeos, primavera de 2006 – primavera de 2010." Con ello, el autor indica al lector el tiempo de su escritura, cuatro años centrales de su estancia en Burdeos, donde, recordemos, llegó en 2005. El argumento de esta novela, que en la cubierta aparece catalogada como "neopolicial peruana," se ciñe a un suceso: una mujer es apuñalada por su marido en la calle, durante el día. Y el exteniente Apolo, ya jubilado, que ahora ejerce como detective privado, deberá encontrar al culpable. Al poco tiempo de iniciar su trabajo, se enfrenta

a un grupo de policías corruptos involucrados, por lo que termina atado, desnudo y encerrado en una casa abandonada. A partir de esta encrucijada, Sumalavia inicia una amplia reflexión acerca de los personajes de su ficción, que entrecruza con su propio pasado personal y familiar. Así, la narración abarca sucesos ocurridos en París en 1904, en Iquitos a mediados del siglo xx, y en Lima en 1975, entre otros. Para ejemplificar dicho entrecruzamiento, sin duda la construcción del protagonista, Apolo, es esclarecedora. Hacia el comienzo de la novela, la voz narrativa ofrece la siguiente reflexión explícita sobre su origen:

No recuerdo exactamente por qué decidí llamarlo Apolo. La referencia mitológica era lo que menos tenía en mente durante la redacción de este cuento. De cualquier manera, este nombre, en realidad un apelativo en el caso de mi personaje, era mucho mejor que llamarlo Apolinario, nombre real de quien tomé por modelo. Hacía buen tiempo que pretendía escribir algo que partiera de él, de Apolinario. Digamos que esa idea me empezó a rondar a poco de conocerlo, en el verano de 1986. (23)

Dos páginas más adelante conocemos que se trata de un miembro recién llegado a la familia del propio autor, Ricardo Sumalavia: “Pero existía Apolinario. El personaje, o la fuente de éste, estaba allí, tangible, inamovible en mi vida familiar. Fue en un verano de 1986 que él inició una relación con mi recién enviudada y joven suegra” (25). Y hacia el final de la novela, el autor establece un juego con el lector sobre el personaje y su modelo, planteando el camino inverso, desde el personaje hacia el ser de carne y hueso del que partió, con el fin de realizar una reflexión que va más allá de lo metaficticio. Así, la relación entre ficción y realidad sirve al autor para profundizar en un tema cardinal en la novela como es el de la violencia, pero apuntando hacia la problemática social de la violencia vivida en el pasado y callada en el presente. Es decir, indaga en las secuelas de la violencia que queda solapada en el interior de la vida cotidiana del presente,⁴ y que el escritor saca a la luz a través de este diálogo entre realidad y ficción:

No soy capaz de atribuir la violencia de este Apolo a su modelo Apolinario; pero tampoco puedo descartarla. Como muchos otros, no creo que haya podido eludir durante los años ochenta y noventa ser testigo, sino partícipe, de los abusos y crímenes que predominaron en las fuerzas armadas y policiales. Sería absurdo negarlo. ¿Cuánto de ese Apolo tuvo Apolinario? Eso no lo podré saber. Al Apolinario que conocí siempre lo creí incapaz de hacerle daño a alguien. (101)

⁴ Oswaldo Estrada la denomina “violencia irresuelta” en el volumen colectivo por él editado con el título *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas* (2015), que contiene un amplio panorama sobre la temática de la violencia y sus derivadas en la literatura latinoamericana y en otras manifestaciones culturales desde la década del noventa.

El capítulo que contiene esta cita concluye con la aparición del yo que, como antes se ha dicho, reflexiona sobre sí mismo a través de los otros: “No me sorprendería que esa pasividad en Apolo y Apolinario sea, a fin de cuentas, la mía. O habrá que colocarme un arma en la mano en el momento y lugar indicados. A ver qué pasa” (102). De este modo, en esta amalgama de tiempos y espacios el lector descubre que, más allá del suceso en sí mismo que mueve la trama, emerge constantemente el plano de lo real. Las historias verídicas, en este caso, se encuentran inmersas en la novela con vasos comunicantes que, si en *Que la tierra te sea leve* eran muy sutiles, aquí son más visibles y explícitos para visualizar la maraña de hilos que entretejen un laberinto de vínculos hacia la armonía final del conjunto. Esas historias reales transcurren en Lima, en Madrid, en París o en Burdeos, a través del recurso de la apelación a la memoria del escritor.

La resolución de la historia, en realidad, no se produce sino en el nivel, nuevamente, metafictional, pues esta novela, en teoría “neopolicial,” en realidad tiene por tema principal el arte de escribir o novelar, el arte de narrar – “No recuerdo exactamente por qué decidí llamarlo Apolo” (23), en *Mientras huya el cuerpo*, es un buen ejemplo – así como la identidad del narrador y la temática de la violencia enfocada desde el punto de vista antes aludido. Por ello, Jim Alexander Anchante Arias ha dicho que esta es “una novela sobre la identidad, sobre la existencia,” en la que surgen los viajes del escritor como profesor universitario y su pasado limeño. Sobre este pasado hay un capítulo de especial relevancia que transcurre en 1975, a la edad de seis años del autor, en el que aparece la imagen del edificio en el que vivía en Barrios Altos, dibujando los espacios existenciales de Sumalavia, los corredores, el laberinto:

Lo primero fue el recuerdo del edificio de la entrada. Era como un largo cajón de siete metros de largo que en un extremo dejaba las antiguas construcciones de Lima, para desembocar en un amplio patio y distintos corredores que llevaban a escaleras y rellanos que siempre me habían fascinado. Desde allí dentro es que veía el mundo, incluso pensando que el sol que iluminaba la ciudad no era el mismo que clareaba los grandes patios del edificio donde nací. (87)

La imagen del edificio como laberinto de corredores con una luz autónoma, peculiar, distinta, metaforiza la creación imaginaria de un mundo literario propio, como lo es también el de la Gran Casa de la novela anterior, igualmente laberíntica y llena de corredores por los que discurre la voz camaleónica del narrador que es Ricardo Sumalavia. Esa voz dice algo en un momento de esta novela que nos conduce directamente a los textos que por el mismo tiempo estaba escribiendo en el blog: “yo soy el otro” (31). Así vemos cómo Sumalavia problematiza la identidad más íntima y qué duda cabe de que el viaje y la errancia – la identidad errática –, configurada entre

Lima y Burdeos, es cardinal para esa formulación. Ello se vincula directamente con otro paratexto: el título de la novela, cuyo origen también aparece explicitado en la obra a través de la traducción (absolutamente personal del propio Sumalavia) de una frase de Samuel Beckett: “el ser que no deja de arder mientras el cuerpo huye” (33). La poeticidad de la frase, señalada por el autor en reflexiones posteriores, nos remite al paso del tiempo y a la pregunta por la identidad cambiante del ser. La vida como ficción o metaficción a través del paratexto del título nos conduce a la temporalidad del ser (que va yendo), pero también al otro parámetro, ya no temporal sino espacial: la errancia del cuerpo, el viaje, el cambio de lugar, determinando la evolución más íntima del ser.

ENTRE LIMA Y BURDEOS, LOS CORREDORES DE RICARDO SUMALAVIA: *PRIMERAS IMPRESIONES*

Comienzo esta breve y última parte regresando a unas líneas de Ribeyro:

Todo verdadero artista es por principio un desadaptado, que vive en conflicto con su medio nativo y trata de escapar de él por el medio más expeditivo que es el viaje o, como ahora se dice con pompa, el exilio voluntario. Pero al mismo tiempo el viaje, a menos de ser uno impermeable a todo estímulo, enriquece nuestra experiencia del mundo, de los hombres, de la cultura, abre nuevas perspectivas creadoras y sobre todo otorga una mayor libertad, ilusoria o real, que a la postre influye positivamente sobre lo creado. (Cit. en Luchting 54-55)

Con este planteamiento que centra la idea de libertad como clave de la escritura producida desde el desplazamiento vital, llegamos a una frase fundamental de uno de los textos del blog, titulado “Barra de pan en bicicleta” (fechado a 29 de enero de 2015): “veo al hombre que soy yo y que camina con el recuerdo de aquel hombre que también soy yo y que va en bicicleta.” Los corredores entre Lima y Burdeos, que se habían ramificado en las novelas en todas las direcciones señaladas, encuentran en estos textos publicados en internet dos momentos clave, entre tantos otros, también muy significativos. Uno de esos textos principales lleva por título el lacónico “Volver” (fechado a 12 de enero de 2013) y resulta fundamental para completar los sentidos del viaje y el desplazamiento en la literatura de Ricardo Sumalavia:

Volver. No pocas veces me he preguntado si realmente sé volver a Lima, mi ciudad natal. Todo haría pensar que solo es cuestión de subir al avión e ir, viajar, llegar. Una cadena de acciones. Pero no. No es así. Yo necesito *saber* volver. Necesito aprender y asumir que mi desplazamiento físico acarreará algo más que ser depositado en un punto del espacio que debo reconocer como mi espacio original, mi punto de origen. Y es allí que descubro que mi tiempo de llegada

no coincide con mi tiempo de volver. Es por esa razón que suelo atravesar por un período en el que me imagino que estoy retirando la rémora, rascando el coral para aproximarme a esa piedra primera que me resisto a aceptar que ya no existe.

Si la piedra primera ya no existe, lo que marcará la visión del escritor, en su deambular por las partidas y los retornos, es un laberinto. Sin duda por ello el último texto publicado antes del regreso definitivo a Lima lleva ese título, “Laberinto” (del 16 de marzo de 2015). Ahora bien, nos encontramos ante un laberinto más que peculiar, pues traza metafóricamente la línea recta que devolverá al escritor a su punto de partida, Lima. Rescato, para ejemplificar la metáfora, un fragmento significativo sobre la superposición de espacios y tiempos que en las novelas comentadas funciona como mecanismo narrativo principal:

Imaginemos que este laberinto es una línea recta. [...] El laberinto que observo es un prolongado corredor. Tan largo que no logro divisar con claridad el otro extremo. Es un punto, por supuesto. Un punto iluminado. Me animo a entrar en este lugar con la consciencia de que penetro en un laberinto. Es decir, con la posibilidad de perderme en él. Es lo que pienso al pie de esa línea recta. Pero la curiosidad me acucia y doy los primeros pasos. [...] Recuerdo que en Lima, en la primera calle de jirón Ancash, se encontraba la antigua estación de trenes. Se llamaba *Desamparados*. Nunca vi partir ni llegar un tren en ese lugar. Sin embargo, por las noches creía oír su paso. Qué más da ahora. Sigo en el laberinto en línea recta y al final reconozco el punto iluminado. No es un lugar, no es un tiempo. El punto iluminado es un punto un punto un punto.

Desde las novelas a los textos que conforman *Primeras impresiones* la literatura de Ricardo Sumalavia construye laberintos que a veces son corredores literarios en bibliotecas – “cada vez que regresaba temprano de comer, me internaba en los corredores y entre los estantes del almacén de libros antiguos latinoamericanos,” leemos en *Mientras huya el cuerpo* sobre la biblioteca de Burdeos (117) –; corredores arquitectónicos en escaleras de edificio como los del citado fragmento de la casa en Barrios Altos; o bien corredores urbanos en forma de calles, como en el texto “Laberinto.” Es entre estas, las calles, que encontramos el último corredor, el más prolongado: una calle que captura el crepúsculo, que atrapa el final y que termina en silencio. Pero un silencio al que la palabra, convertida en literatura, ha dotado de un eco. El texto se convierte entonces en una caja de resonancia: “un punto un punto un punto.” Por ello, estas líneas de cierre sugieren que, a pesar del punto final biográfico, que marca el fin de la etapa vital en Burdeos, los sonidos de este periplo de Ricardo Sumalavia se dilatan y quedan resonando en la ficción: la literatura que este viaje nos dejó.

OBRAS CITADAS

- Anchante Arias, Jim Alexander. "Mientras huya el cuerpo: del narrar cómo se va escribiendo una novela y de sus peligros." *Lee por gusto*. 1 diciembre 2012. Web. 17 julio 2016.
- Bolaños, María. "La ciudad es un estado de ánimo." *La ciudad (en la colección fotográfica del IVAM)*. Valencia: IVAM, Centre Julio González/Generalitat Valenciana, 1996.
- Estrada, Oswaldo, ed. *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia: Albatros, 2015.
- Luchting, Wolfgang A. *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*. Lima: Ecoma, 1977.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *La palabra del mudo* (cuentos 1952-1994). 4 vols. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1994.
- . *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Palacios Yábar, Mijail. "Ricardo Sumalavia: 'Mi objetivo en la escritura es llegar al silencio.'" *Perú 21*. 26 abril 2016. Web. 5 febrero 2017.
- Sumalavia, Ricardo. *Enciclopedia plástica*. Lima: Estruendomudo, 2015.
- . *Mientras huya el cuerpo*. Lima: Estruendomudo, 2012.
- . *Primeras impresiones* (blog). Web. 17 julio 2016.
- . *Que la tierra te sea leve*. 2008. Nueva York: Sudaquia, 2015.
- Valero Juan, Eva. "'Con algunos tiempos de retraso' . . . Madrid en la obra de Ribeyro." *Ínsula* 826 (2015): 9-12.
- Vázquez Guevara, Rony. "Breve entrevista a Ricardo Sumalavia." *Internacional Microcuentista*. 18 diciembre 2014. Web. 10 julio 2016.